# ARQUITECTURA: CULTURA Y ARTE

**Néstor Casanova Berna**



**Facultad de Arquitectura. Montevideo, Uruguay Setiembre de 1999**

## CONTENIDO



## ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

***El término cultura***.

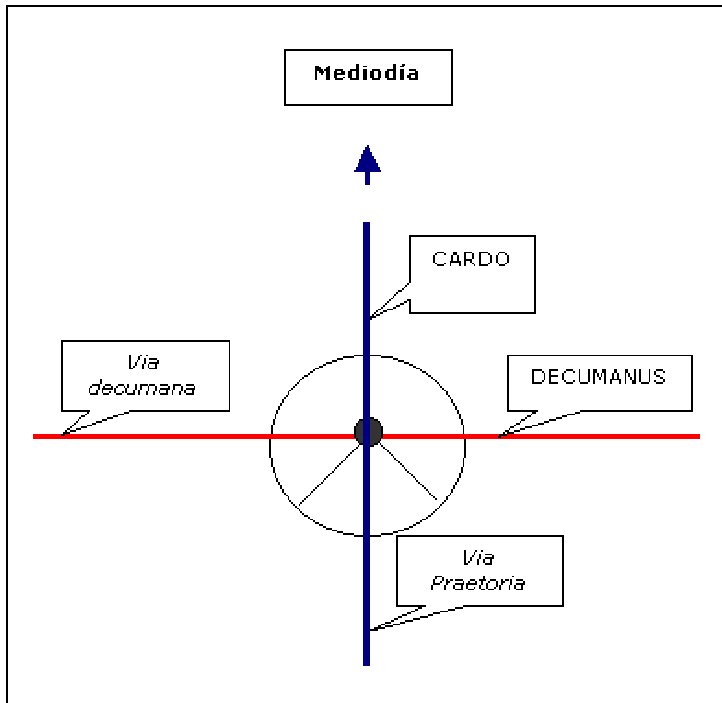
La noción general de cultura supone entender, a la vez:

· Un **habitar**, como hecho antropológico primario, esto es, un conjunto de referencias que tiene un grupo social dado con el ambiente (físico y social) que le alberga.

· Un **cultivar** como actividad genérica que comprende modos concretos de explotar y administrar recursos, medios de producción y modos de producción (v.g.: agricultura, fruticultura, puericultura).

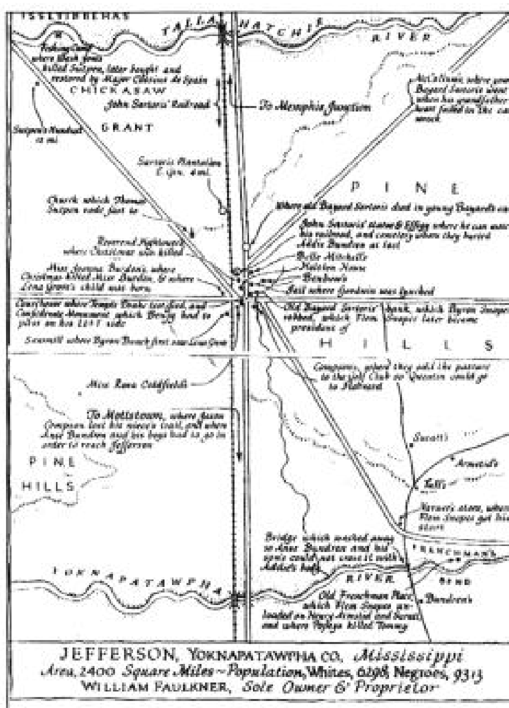
· Un honrar a una divinidad, como plusproducto superestructural, ideológico, mágico-religiosa, etc. (**culto** a los dioses, etc.)

***Dos ilustraciones***




A modo de ilustración puede repasarse el complejo de operaciones con que los antiguos romanos erigían un establecimiento urbano o un *castrum* (campamento militar). En el lugar juzgado propicio, clavaban una estaca vertical. Haciendo centro en ésta trazaban un círculo determinado por el extremo de la sombra matutina. Luego de esperar que el curso aparente del sol arrojara la sombra vespertina simétrica, quedaba determinado un ángulo, cuya bisectriz señalaba la línea del *cardo* (Norte- Sur), eje de la vía *Praetoria*. Perpendicular a esta dirección se determinaba el *decumanus.* De esta manera se consagraban el origen y los ejes principales del establecimiento. En este origen, los sacerdotes cavaban un hoyo (*mundus*) en el que ejecutaban sacrificios a las divinidades ctónicas. Luego de ello, erigían un altar donde el ritual ligaba el establecimiento con las divinidades celestes.

Este elemental y sencillo gesto arquitectónico, que implica la operación práctica de un replanteo, contiene _como hecho cultural que es_ los tres aspectos evocados por la noción general de cultura, tal como se ha formulado en el apartado anterior




Otra ilustración posible de estos aspectos lo brinda el gráfico realizado por el escritor norteamericano William Faulkner para describir su territorio narrativo, en donde acaecen diversas peripecias de los personajes de varios de sus novelas y relatos. Territorio narrativo que guarda ciertas semejanzas con su Missippi natal, por cierto, pero que también denota una estructura semejante a la del ejemplo anterior.

Cruzan perpendicularmente la línea férrea con el camino principal y cerca de este cruce, en el centro jerárquico del territorio, se emplaza el juzgado (*courthouse*) _que en el universo del autor cobra un papel de singular importancia.

Merece atención particular la manera como Faulkner refiere este territorio con los eventos dramáticos que envuelven e implican a sus personajes.

### *La definición de Tylor.*

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el pensamiento antropológico desarrolla y sistematiza el término cultura como categoría positiva de su disciplina. Para estudiar de modo científico la temática del hombre como ser social, la antropología opta por intentar una definición operativa de cultura. Hacia 1871, el antropólogo inglés Edward Tylor (en *Primitive Culture*) la define así:

> Un conjunto complejo que engloba nociones, conocimientos, creencias, las artes, las leyes, la moral, los hábitos y cuantas capacidades o costumbres haya podido adquirir el hombre en tanto que miembro de la sociedad.

(Tylor en Tudela, 1980)

Este intento de definición apenas alcanza a dar testimonio de la complejidad de factores a considerar y adolece de una patente falta de sistematicidad, aparte de no hacer mención alguna a las objetivaciones concretas de la cultura, aquello que en el contexto contemporáneo se ha dado en llamar la “cultura material”.

***La definición de Franz Boas.***

El prestigioso antropólogo Franz Boas propone su definición en los siguientes términos:

> Puede definirse la cultura como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo. También incluye los productos de estas actividades y su función en la vida de los grupos. La simple enumeración de estos varios aspectos de la vida no constituyen, empero, la cultura. Es más que todo esto, pues sus elementos no son independientes, poseen una estructura.

(Boas, 1943: l66s).

Aquí, la definición apunta a hacer mención expresa de ciertas caracterizaciones fundamentales:

a) La noción de totalidad: cada evento cultural particular sólo adquiere su sentido específico en el seno de la vida social total.

b) La mención expresa a las “reacciones y actividades mentales y físicas”, lo que implica considerar más que “ideas” y/o “cosas”, vínculos entre el ser social y el ambiente.

c) Y no sólo vínculos hombre-ambiente, sino también, el entramado vincular social, de individuos y grupos.

d) Por último y quizá mucho más importante, la mención a la estructura que liga entre sí a los elementos, más que la consideración atomista de agregados informes de “elementos”, como en la concepción de Tylor.

El mismo Boas realiza una reflexión que se vuelve muy eficaz para entender cabalmente el papel de la cultura en la vida humana:

> El hombre no es una forma salvaje, sino que debe compararse a los animales domésticos. Es un ser autodomesticado.

(Boas, op. cit.: 88).

El ser humano es un sujeto producto de su propia cultura. Es, en cierta forma, una entidad con una doble determinante: es sujeto constructor de cultura y es objeto o producto de ésta.

***Definición de Kroeber y Kluckhon.***

Una definición mucho más operativa, fruto de un análisis específico de comparación y de la consideración de las consecuencias disciplinares es la de Kroeber y Kluckhon.

> La cultura consiste en unas estructuraciones, explícitas e implícitas de y para la conducta, adquiridas y transmitidas mediante símbolos, que constituyen un logro definitivo de los grupos humanos y que incluyen sus materializaciones en los artefactos.

(Kroeber y Kluckhon, 1952 en Tudela, 1980).

1) Estructuraciones, alude a la necesidad de estudiar no tanto los agregados amorfos de “elementos” (atomismo metodológico), tanto como la necesidad de desentrañar redes de vínculos entre factores (estructuralismo).

2) Estructuraciones explícitas e implícitas, porque hay que dar cuenta tanto de las representaciones formales, así como de aquellos contenidos que no aparecen de forma clara y

directa. Al respecto hay que comprender, con Edward T. Hall (1959): "... no se trata sólo que la gente "hable" entre sí sin utilizar palabras, sino que hay un universo completo de comportamientos que está sin explorar, sin examinar y que en gran medida se da por supuesto, funciona aparte del conocimiento consciente y en yuxtaposición a las palabras. Los que procedemos de una tradición europea vivimos en un "mundo de palabras" que creemos que es real, pero el que hablemos no significa que el resto de lo que comunicamos con nuestro comportamiento no sea igualmente importante".

3) Adquiridas y transmitidas mediante símbolos: aquí debería entenderse, en sentido amplio, la institución, uso e implementación como medio y modo de producción de comunicación, y recíprocamente, de significación (semiosis).

***Aspectos emic y etic de la cultura.***

A consecuencia del hecho antes mencionado de la necesidad de entender al hombre como sujeto portador de cultura y como producto de su cultura, se vuelve imperioso diferenciar en el seno de la indagación antropológica dos perspectivas distintas. Por analogía con los aportes de la fonología, se distingue entre aspectos emic y aspectos etic.

Los aspectos *emic* de la cultura son aquellos que aparecen comprensibles desde la perspectiva endógena de una cultura dada. La cultura explicada por un nativo y entendida operativamente en su propio marco cultural, es una visión emic.

Por su parte, los aspectos *etic* son aquellos funcionales y operativos a un observador exógeno a una cultura. Refieren a un marco extracultural y se pretende que éste sea científico y comparatista.

***El patrón universal de Harris.***

El antropólogo norteamericano Marvin Harris propone considerar un patrón universal como estructura global de toda cultura, aplicable sistemáticamente a cada caso particular. Distingue así distintos estratos:

1. **Infraestructura**. Las estructuras básicas (etic) que aseguran la subsistencia biológica de los individuos del grupo (modo de producción) y la subsistencia del grupo en el tiempo y el espacio (modo de reproducción o conducta demográfica).

2. **Estructura**. La distribución, regulación e intercambio de bienes y trabajo (economías doméstica y sociopolítica).

3. **Superestructura**. Actividades estructuradas de tipo artístico, lúdico, religioso, intelectual, unido a los factores emic de las correspondientes infraestructura y estructura.

***Arquitectura como hecho cultural.***

En realidad, atrás de cada gesto constructivo, desde el más complejo y ambicioso al más elemental o simple, existen implicaciones, tanto como causa primera, así como determinación final, de la habitación del hombre en el ambiente. En este sentido muy general toda arquitectura no puede ser otra cosa que un hecho cultural, dado que es un objeto producto de la actividad humana y que los sujetos desarrollan su vida social en un escenario transformado; este "escenario transformado" no es tan sólo un ambiente físico, sino un hábitat cultural.

Es posible entonces partir de una concepción _ y al hacerlo, encauzar un programa teórico _ que entiende la arquitectura como hecho cultural total, en la medida que ésta entraña, con modalidades diferenciadas, la estructura del hábitat cultural.

· Cada hecho cultural específico y particular sólo adquiere su sentido cabal y profundo en el seno de la vida social total. La arquitectura, en tanto es un hecho cultural específico, configura su sentido profundo sólo en el contexto de la vida social entendida como totalidad.

· La cultura se objetiva, formal y sustancialmente, en vínculos: entre el hombre y la naturaleza y entre los hombres. La arquitectura, en definitiva, consagra, redunda y produce concretamente las formas físicas que adquieren estos vínculos en el ambiente habitado.

· Si lo importante, desde el punto de vista epistemológico, radica en el reconocimiento de las estructuras que dan forma al entramado de vínculos que es la cultura, entonces se impone de suyo describir las formas que adquieren estas estructuras. En un sentido muy concreto, la arquitectura del hábitat es una de estas formas: tarea señalada para una teoría de la arquitectura de orientación antropológico-cultural es caracterizar con rigor teórico cada hecho arquitectónico como instancia particular de la estructura cultural del hábitat.

Es entonces factible el ejercicio que consiste en aplicar la estructura de la definición de Kroeber y Kluckohn, con el fin de ensayar una definición de la arquitectura en tanto hecho cultural:

> La arquitectura _ como hecho cultural _ objetiva unas estructuraciones, explícitas e implícitas de y para una conducta específica _un modo determinado de habitación _, adquiridas y transmitidas mediante un lenguaje específico (que supone una práctica, un conocimiento competente, un uso o implementación y una producción social), que constituye un logro definitivo de los grupos humanos y que implica una objetivación, concreta y material, en artefactos o hechos constructivos.

## NOCIÓN ANTROPOLÓGICA DE ARTE.

### *La definición de Marvin Harris.*

Dado que ya hemos explorado, aunque muy sucintamente, el territorio antropológico, extraeremos el concepto de arte del contexto de la antropología cultural. Marvin Harris desarrolla su perspectiva del siguiente modo:

> Alexander Alland (1977: 39) define el arte como un “juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda”. Los ingredientes clave en esta definición son: “juego”, “forma”, “estética” y “transformación”. El juego es un aspecto agradable y gratificante de la actividad que no cabe explicar sencillamente por sus funciones utilitarias o de supervivencia. La forma designa un conjunto de restricciones que afectan a la organización espacial y temporal del juego artístico: las reglas del juego del arte. El ingrediente estético apunta a la existencia universal de una capacidad humana para dar respuestas emocionales de apreciación y placer cuando el arte es logrado. La transformación-representación se refiere al aspecto comunicativo del arte: el arte siempre representa alguna cosa _comunica una información _, pero la cosa nunca es representada en su forma, sonido, color, movimiento o sentimiento literales, a diferencia de otras formas de comunicación, la representación, para ser arte, debe transformarse en algún tipo de expresión lingüística, movimiento o imagen u objeto metafórico o simbólico que están en lugar de lo que está siendo representado: así, un retrato, por “realista” que sea, sólo puede ser una transformación del individuo representado.
>
> (Harris, 1983, 471s.)

La noción de juego no impone trivialización ideológica alguna: desde un punto de vista materialista dialéctico puede entenderse el juego como forma objetivada de trabajo no alienado de producción (Cf. Heller, 1970). La producción en sí misma no se agota en ninguna implementación ulterior del objeto-producto (utilidad, valor económico, función mágico-religiosa, valor estético, etc.). La oposición homo ludens/ homo faber se funda en la disposición de las relaciones sociales de producción que promueven la enajenación del trabajo de determinados sujetos que realizan su actividad. Si se prefiere persistir en la caracterización históricamente condicionada que entiende diferencialmente el “juego” del “trabajo”, entonces el término adecuado para caracterizar el arte es el de producción

La noción de forma, en este contexto, no impone ninguna especie de ideología formalista, toda vez que se repare que es inconsecuente concebir una forma sin materia (formalismo idealista) o una forma sin contenido (formalismo abstracto): aquí se hace referencia al encuadre nomológico del arte. En tanto se trata aquí de una actividad intencional, la consideración de la actividad artística invoca explícita e implícitamente a reglas, tanto exógenas como endógenas de la producción.

La mención al término transformación es pertinente porque el arte se impone sobre la modalidad del objeto de producción, más allá de las determinaciones necesarias de su naturaleza (pero no a despecho de éstas, lo que constituiría en sentido estricto un hecho de magia).

El término representación alude a una caracterización conceptual históricamente condicionada por nuestra cultura; dicho de otro modo el término representación está muy gravado por una determinada

ideología como para fundar una caracterización etic del arte. Preferiría hablar, positivamente, de significación: la producción artística comprende, simultánea y recíprocamente la producción tanto de “cosas” o “hechos” como de signos. La significación artística es una emergencia necesaria de la comunicabilidad de la producción, radicada en el intercambio.

Por último, con respecto a la expresión estéticamente logrado, debemos observar que es en nuestro propio contexto cultural en donde hemos desarrollado una concepción históricamente determinada del papel independiente del valor estético como categoría emic. Desde un punto de vista etic, este aspecto debería formularse como valor sintético del objeto producto, en tendido como valor de la producción en sí misma, más allá de toda implementación (valor de uso, valor religioso, valor ideológico, etc.); pero, en todo caso, una estructura o cualidad estructural que subyace, quizá universalmente, en toda valoración ulterior o a posteriori.

***El aporte de Ralph Linton.***

Al observar que hay una categoría conceptual que comprende a nuestra noción emic del arte, que es la categoría de la producción, podemos incorporar el aporte de Ralph Linton:

> Hay siempre un punto más allá del cual la ulterior elaboración de la conducta no produce un incremento de eficacia proporcional al aumento de trabajo realizado. Sin embargo, las culturas existentes indican que estos límites no guardan relación con el progreso cultural. Todas las sociedades han llevado sus reacciones ante ciertas situaciones hasta un grado superior al máximo de utilidad relativa. Aún en el caso de herramientas y utensilios, donde serían más patentes las desventajas de semejante conducta, poseemos abundancia de ejemplos que demuestran un gasto totalmente innecesario de trabajo y materiales. (...)
>
> Esta tendencia a la complejidad innecesaria de la cultura, perjudicial en ciertos casos, es uno de los fenómenos más significativos de la vida humana y demuestra que el desarrollo de la cultura se ha convertido en un fin en sí mismo. El hombre puede ser un ente racional, pero ciertamente no es un ser utilitario.

(Linton, 1936: 99s).

Lo que hace brillante el aporte de Linton surge del hecho que un observador, inmerso en nuestro contexto cultural, en donde domina la idea de una producción determinada tanto causal como teleológicamente por cualquier tipo de implementación ulterior, consiga observar otra cosa que una arbitraria sobreelaboración de la conducta o una sobreproducción. El “razonamiento” dominante en nuestra cultura es del tipo: “este sujeto produce algo para utilizarlo de cierta manera” y la expresión para utilizarlo es la determinación ontológica y teleológica fundamental. La observación científica consecuente pone en crisis definitiva nuestra ideología utilitarista: corresponde atribuir a la propia producción en sí misma la determinación onto-teleológica fundamental, a las que se añaden, de manera subsidiaria, las determinaciones particulares de implementación. Por “determinación onto-teleológica” entendemos aquí la determinación acerca de la entidad _ con lo que postulamos que el arte, para ser tal, debe ser, necesariamente, una producción _ y la determinación de su finalidad _ y aquí postulamos que la finalidad del arte es el producir, el transformar _.

Estas consideraciones nos conducen directamente a invertir el orden de ideas dominante, que ve al arte como forma particularmente calificada de producción. Se diferencia entonces la producción artística de la “no artística”, en una forma que aparece como presuntamente “evidente”. Lo que correspondería analizar con rigor es qué mecanismos de implementación ulterior despojan a ciertas producciones de su carácter de arte; dicho de otro modo: desde un punto de vista antropológico consecuente, toda objetivación de una producción es una forma de arte y es necesario argumentar positivamente qué factores operan en el seno de una cultura dada para diferenciar y calificar el conjunto de sus producciones.

Todo esto nos conduce, a su vez, a volver sobre el planteo antes citado de Marvin Harris, en el que observamos que en su patrón universal coloca al “arte” en la superestructura, cuando en todo caso, correspondería ubicar allí nuestra visión emic del arte, mientras que la noción positiva del arte integraría, con plenos derechos, su lugar en la base o infraestructura.

***La arquitectura como arte.***

El aporte científico de la antropología cultural hace posible una configuración teórica positiva:

enunciar, desde este punto de vista, que la arquitectura es un arte es dar cuenta de un hecho observable, antes que una ideológica inclusión (o exclusión) de la arquitectura en una cierta idea sobre el arte, sea cual fuese su contenido.

- Así, de hecho, toda producción objetiva es un arte, y dado que la arquitectura es una producción específica (y esto es condición necesaria y suficiente), entonces es un arte.

- Toda vez que una producción implica necesariamente un encuadre nomológico, esto es, un conjunto de reglas que median entre la intención subjetiva y la posibilidad objetiva, la producción _ artística _ genera por sí formas. Así, la producción arquitectónica genera producciones objetivas y valores, sean estos últimos de ajuste con un marco nomológico preexistente o sean valores de contradicción activa y reproposición nomológica.

- Si es pertinente la caracterización del arte como actividad de transformación, y ésta es una declaración sobre un hecho y no meramente una “idea”, “intención” o “ideal”; entonces la arquitectura es un arte, toda vez que se caracterice positivamente la actividad arquitectónica como una transformación.

- Asimismo, siendo intrínseca al arte la objetivación de las funciones significantes, la arquitectura, en su modo específico de significar, también es de hecho un arte.

- Por último, es inherente a toda producción, a todo arte y a toda arquitectura, la generación simultánea e inescindible de producciones objetivas y valores. Esto implica que, de suyo, estas producciones son, desde un punto de vista axiológico, bienes, esto es, productos-con-valor. Así, el producto arquitectónico, considerado desde un punto de vista antropológico científico, en todo los casos es un bien y por tanto portador de un valor sintético de objeto-producto. Este valor propio refiere objetivamente las eventuales implementaciones ulteriores, sean utilitarias, estéticas o de cualquier otra naturaleza.

***La figura del arquitecto.***

Umberto Eco, en *La estructura ausente*, ha perfilado de manera inmejorable la figura del arquitecto en el contexto de la cultura y ha configurado una reflexión que da un adecuado remate a estas consideraciones.

> (...) El arquitecto se ve obligado continuamente a ser algo distinto para construir. Ha de convertirse en sociólogo, político, psicólogo, antropólogo, semiótico... Y la situación no cambia si lo hace trabajando en equipo, es decir, haciendo trabajar con él a sociólogos, antropólogos, políticos, semióticos (de una manera más adecuada). Obligado a descubrir formas que constituyan sistemas de exigencias sobre las cuales no tiene poder; obligado a articular un lenguaje, la arquitectura, que siempre ha de decir algo distinto de sí misma (lo que no sucede en la lengua verbal, que ha nivel estético puede hablar de sus propias formas; ni en la pintura, que como pintura abstracta puede pintar sus propias leyes; y menos aún la música que solamente organiza relaciones sintácticas internas de su propio sistema), el arquitecto está condenado, por la misma naturaleza de su trabajo, a ser con toda seguridad la única y última figura humanística de la sociedad contemporánea; obligado a pensar la totalidad precisamente en la medida en que es un técnico sectorial, especializado, dedicado a operaciones específicas y no a hacer declaraciones metafísicas.

(Eco, 1968: 334).

## BIBLIOGRAFÍA

BOAS, Franz (1943) *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1964.

ECO, Umberto (1968) *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1994

HARRIS, Marvin (1983) *Antropología cultural*. Madrid, Alianza, 1990

LINTON, Ralph (1936) *Estudio del hombre*. México, FCE. , 1988

Tudela, Fernando (1980) *Arquitectura y procesos de significación*. Montevideo, OLCEDA

volver